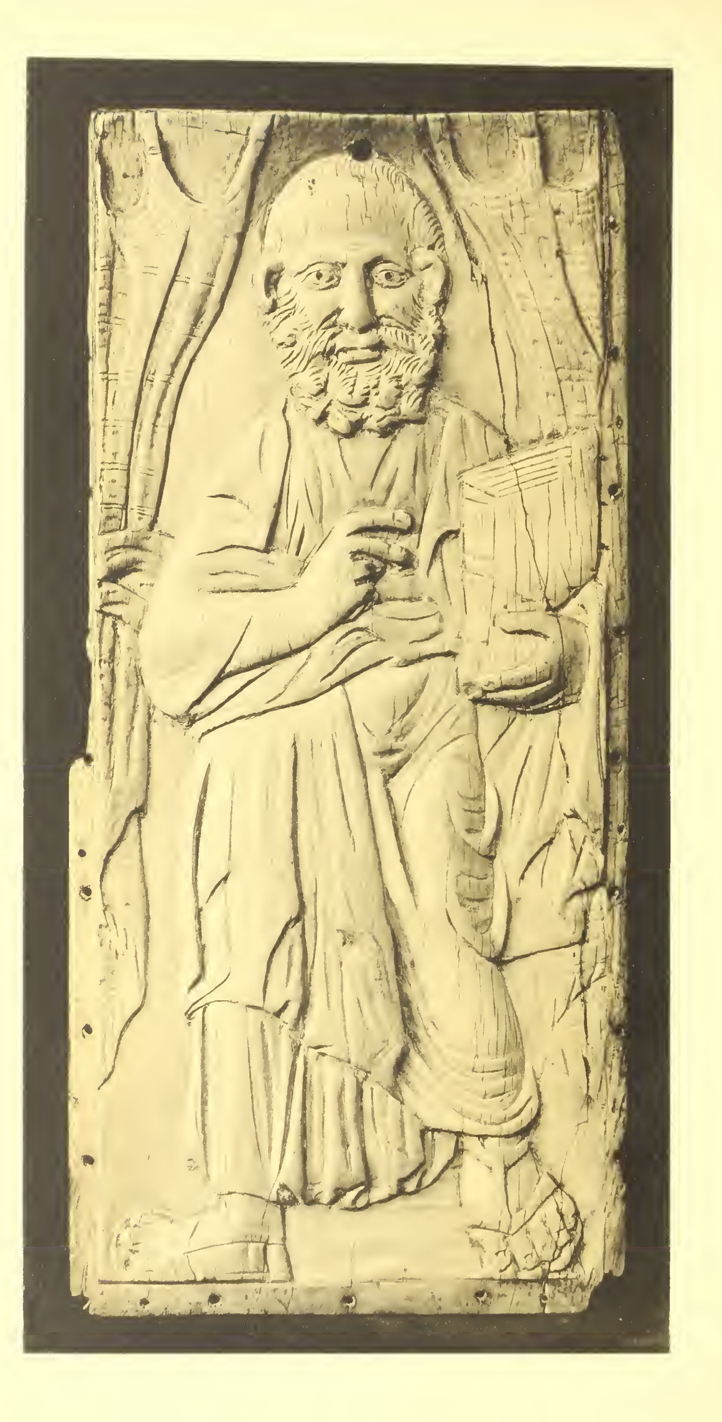






Deutsche

Elfenbeinskulpturen

des frühen Mittelalters

von

Dr. Friedrich Schneider



Leipzig, E. A. Seemann
1887

In 150 Abdrücken hergestellt

Nr. 141.

Mit dem Ausdruck er-
gebensten Dankes
vom
[illegible]

Herrn

Eugen Boch

Geh. Kommerzienrat

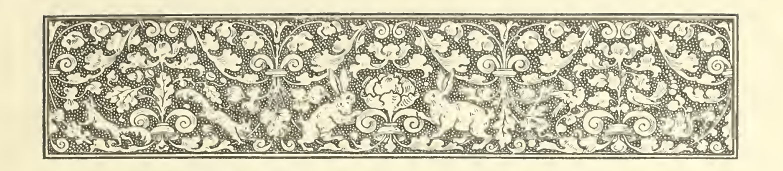
zu

Mettlach

gewidmet



Abdruck aus dem Kunstgewerbeblatt, III. Jahrgang.





Der Nachweis, daß die deutsche Kunst des 10. Jahrhunderts im Anschluß an die Ausgänge der klassischen und der altchristlichen Kunst auf italischem Boden stetig sich fortgebildet hat, ist zwar auf genügende Zeugnisse gegründet, um bereits unanfechtbar dazustehen; allein der Kreis der in Frage kommenden Denkmale ist immerhin sehr beschränkt, so daß jeder Zuwachs als erwünschte Verstärkung des Beweises erscheint. Der Wert neuer Zeugnisse bemißt sich dabei nicht bloß nach deren innerem Kunstgehalte, sondern, abgesehen davon, nach der Beziehung zu ihren Ausgängen wie nach den Anschlüssen nach vorwärts. Bestimmt einerseits das Überwiegen klassischer Erinnerungen die Bedeutung des Falles, so sind anderseits die Vorboten neuer Empfindungen nicht minder wichtig, ja sie können, trotz tief stehender Kunstfertigkeit, dem Gegenstand vor einer äußerlichen, schulmäßigen Leistung höheren Wert sichern. Läßt sich endlich der Ursprung eines solchen Kunstwerks sicher nachweisen, und führt er an die Stätte alter Kultur und Kunstpflege, so gewinnt das Werk selbst nicht nur an Belichtung, sondern gliedert sich unter Umständen verwandten Erscheinungen ein und vervollständigt die Gliederreihe der Kette.

I.

Unter diesen Gesichtspunkten darf eine Elfenbeinskulptur Anspruch auf Beachtung erheben, die aus der ehemaligen Benediktiner-Abtei Mettlach an der Saar stammend, über die Aufhebung des Klosters an Ort und Stelle sich erhalten hat und im Besitz des Herrn Geheimen Kommerzienrates Eugen Boch daselbst sich befindet. Erst im Frühsommer 1886 brachte ein glücklicher Zufall während meiner Anwesenheit daselbst das Stück wieder zu Tage: aus älterer Zeit bewahrte man Erinnerungen daran, auch unter welchen Umständen [1]) es überhaupt am Platze sich erhalten hatte und in das Eigentum der Familie Boch übergegangen war; Jahrzehnte aber hatte niemand den Gegenstand gesehen, so daß nur auf diese Weise erklärlich ist, wie Kunstfreunde und Kenner, die so häufig in dem gastlichen Hause verkehren, nicht längst schon das Stück in entsprechendes Licht gesetzt haben. Die Abtei Mettlach [2]) führt ihren Ursprung auf eine legendare Gründung durch Lutwin, einen fränkischen Großen, gegen Ausgang des 7. Jahrhunderts zurück und wurde, angeblich mit dem Tode des Stifters (713), dem heiligen Petrus bezw. der Kirche von Trier übergeben. [3]) Der Apostelfürst war wohl vordem schon Schutzheiliger des Klosters und seiner Hauptkirche. Über Kirche und Altarstiftungen zu seiner Ehre liegen aus der Frühzeit verschiedene Nachrichten vor. In der Mitte des 10. Jahrhunderts ward ihm neuerdings eine Altarstiftung mit metrischer Inschrift [4]) daselbst gewidmet, und in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erfolgte über der Basilika des heil. Petrus die Vollendung eines Turmbaues. [5]) Dieser dem Apostelfürsten ge-

1) In einer Rauchkammer, die während der Kriegsstürme als Bergeort gedient hatte, wurde das Stück von einem alten Bediensteten des Hauses, dessen Name noch bekannt ist, nach dem Besitzwechsel der Klostergebäude aufgefunden.

2) Vgl. J. C. Lager, Urkundl. Gesch. der Abtei Mettlach. Trier 1875. S. 1 ff.

3) Ebendas. S. 13. 4) Ebendas. S. 23.

5) Ebendas. S. 27.

weihte Kirchenbau hatte sich bis zur Aufhebung des Klosters erhalten. Daß der Bau sehr alte Teile begriff und ursprünglich mit großer Kostbarkeit ausgestattet war, geht daraus hervor, daß beim Abbruch zwei mächtige Säulen [1]) von verde antico in die Pfeiler des Triumphbogens vermauert vorgefunden wurden, die dann ihre Ausstellung in den unteren Gängen des einstigen Abteigebäudes fanden. Daß Abtei und Hauptkirche derselben, [2]) wie erwiesen, von Anfang unter der Anrufung des Apostels Petrus standen, ist für unsere Elfenbeinskulptur von nicht zu verkennender Bedeutung. Aus dem Leben des Klosters sei noch bemerkt, daß mit der Einsetzung eines selbständigen Abtes um die Mitte des 10. Jahrhunderts ein frischer Geist einzog. Der von dem Erzbischof Rotbert von Trier berufene Abt Ratwich (941—975) kam aus dem gelehrten Kloster Inden (Corneli-Münster) und wandte der Pflege der Wissenschaft besondere Aufmerksamkeit zu; auch ließ er Handschriften abschreiben und erwarb, was besonders gemeldet wird, auch durch Neuanschaffung wertvolle Bücher.[3]) Den hochberühmten Abt Gerbert, [4]) nachmals Papst Silvester II. († 1003), finden wir in mehrfacher Beziehung zu Mettlach und seinen gelehrten Insassen, unter denen ein als Grammatiker, Geograph, Dichter und Musiker ausgezeichneter Mönch Remigius [5]) zur selben Zeit weitverbreiteten Ruhm besaß. Das etwa mag den Kreis einigermaßen bestimmen, aus welchem das alte Kunstwerk uns entgegentritt.

Unsere Tafel besteht aus einem nur wenig in der Längenachse auswärts gebogenen Stück Elfenbein von etwa 0,006 m mittlerer Dicke, in der Länge mißt es 0,23 m nach Wegfall des oberen Falzes, der etwa 0,007 m mochte betragen haben; die volle Breite mit Einrechnung der beiden Falze beträgt 0,107 m. Das Elfenbein ist leicht gebräunt, die rückwärtige Kernseite ziemlich dunkel; geschwärzte Haarrisse durchziehen der Faser entlang das Stück. Durch die linke Seite der Figur geht ein gewaltsamer Bruch. An dem Falz der Seite zur Rechten ist die obere Hälfte weggebrochen; an der linken Seite sind unten kleine Beschädigungen, während der Falz an der oberen Seite offenbar seit langer Zeit ganz entfernt und der Abschnitt mit der Feile ziemlich sorgfältig geglättet worden ist. Nach der Beschaffenheit und Farbe des Elfenbeins dürfte derselbe, im Gegensatz zu dem lichten Guinea-Elfenbein und den kunstmäßig gebleichten Stücken, indischen Ursprungs und ohne weitere Nachhilfe ganz im Naturzustande geblieben sein.

Ein um die Bildfläche herum geführter Falz wiederholt sich gleicher Weise auf der Rückseite und beweist durch die zahlreichen Nagelspuren, daß die Tafel sorgfältig in einer Umrahmung befestigt war. Neben den größeren Bohrlöchern sind noch kleinere sichtbar, die zu zwei und zwei sich auf jeder Seite wiederholt zu haben scheinen. Nach Farbe und Abglättung infolge des Gebrauchs unterscheiden die Flächen des Falzes sich nicht von den übrigen Teilen, so daß, auch im Hinblick auf den erwähnten oberen Abschnitt, das Stück seit sehr langer Zeit aus seiner einstigen Umrahmung losgetrennt sein muß; ein über dem Haupte roh eingefügtes Bohrloch zeigt, daß die Tafel in der Folge dann frei aufgehängt war. Ursprünglich bildete sie jedenfalls den wertvollen Bestandteil eines kostbaren kirchlichen Gerätes, während später besten Falles eine alte Erinnerung daran sich knüpfte, und nur die Schonung des Hergebrachten sie vor völligem Untergange bewahrte.

Die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung des vorliegenden Stückes läßt sich unmittelbar nicht beantworten, sondern nur bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich machen. Daß der Gegenstand als Einlage in einem Rahmen und Deckel diente, steht außer Zweifel. Die längliche Form läßt an die Verwendung bei einem Bucheinband kaum denken, weil die Handschriften des frühen Mittelalters durchweg breitere Maßverhältnisse haben. Dagegen schließt sich unser Stück vielmehr den Abmessungen der Diptychen an. Liegt gleichwohl nur eine Tafel vor, so kann darin noch kein Gegenbeweis gefunden werden, indem nicht ausgeschlossen

1) Vgl. Lager, a. a. O. S. 223.

2) Daß früh schon in Mettlach auch ein der heil. Jungfrau gewidmetes Heiligtum erwähnt wird, worin Lutwin bestattet wurde, berührt die Petrus-Basilika nicht. Vgl. Lager, a. a. O. S. 10 u. 217.

3) Ebendas. S. 29. 4) Ebendas S. 29 ff.

5) Ebendas. S. 30 ff. Remigius hatte für die Schule zu Mettlach vom Abt Gerbert eine Erd- und Himmelskugel erbeten, in deren Anfertigung letzterer anerkanntes Geschick besaß. Gelegentlich der Herstellung erfahren wir, daß die Kugel sorgfältig geglättet und mit Pferdeleder überzogen ward; in Zeichnung und Farbe geschah der Eintrag der Erdteile und der Himmelskörper, a. a. O. S. 34.

ist, daß zu dieser Tafel noch eine zweite, in der gleichen Weise ausgestattete gehörte, oder daß die Einrichtung derart war, daß einfachere Tafeln, zwei oder mehrere an der Zahl, sich derart über einander legten, daß jene mit der Elfenbeinskulptur die Schauseite bildete. Eben der Umstand, daß unsere Tafel in einem besonderen, wohl starken Rahmen eingelassen war, läßt fast auf eine derartige Einrichtung schließen, während bei den Diptychen im strengen Wortsinn durchweg Mittelfüllung samt Rahmen aus derselben Elfenbeintafel heraus gearbeitet ist. Eine Verwendung in diesem Sinn ist sicher bis ins 11. Jahrhundert einzuräumen, so daß unter diesen Gesichtspunkten unsere Tafel einem Wohlthäter- und Stifter-Verzeichnisse nach Art der Diptychen am ehesten angehört haben dürfte.

Die Darstellung selbst zeigt unzweifelhaft das Bild des Apostels Petrus. Das Buch, welches die Linke umschließt, ist zwar nicht ein dem Apostelfürsten ausschließlich zustehendes Abzeichen;[1]) allein es kann wohl kaum gegen die ausgesprochene Annahme geltend gemacht werden, da die Behandlung des Kopfes das Bild Petri so sicher anzeigt und das Buch, wie es den Aposteln überhaupt eignet, hier mit dem Inbegriff des Glaubens und der Lehrauktorität des Oberhauptes der Glaubensboten sehr wohl sich vereinigt. Der Kopf seinerseits mit dem spärlich behaarten Scheitel, zu dem der üppige Bartwuchs in schroffem und beabsichtigtem Gegensatze steht, schließt sich an die überlieferte Petrus-Erscheinung entschieden an. Die Bewegung der rechten Hand[2]) ist im Sinne der Antiken als Begleitung der Rede zu fassen und keineswegs nach dem späteren kirchlichen Gebrauch als Geberde des Segnens zu deuten. In der Gewandung ist der antike Brauch, ohne jede Zuthat, festgehalten; ebenso folgen die Sandalen, auch in der Art ihrer Befestigung, der Gewohnheit des antiken Lebens. An griechischen Elfenbeinskulpturen ist die Befestigung der Sohlen eine andere, indem von dem Reihen herab Binden gabelförmig sich teilen und eine Verbindung des Fußes bei den Zehen vermissen lassen.[1]) Die Vorhänge[2]) zu Seiten der Figur gehen gleichfalls auf antiken Brauch zurück und sind hier wie bei malerischen Darstellungen aus dem Nachleben der Antiken und im Sinn eines Ehrenvorzugs zu erklären. Flüchtige Andeutungen von Streifen, Punkten und Fransen weisen auf verzierendes Beiwerk in den stofflichen Vorbildern hin. Wie einfach die Ausstattung des Bildwerkes auch sein mag, so knüpft sich besonderes Interesse an die Thatsache, daß die antike Tracht hier ohne jede fremde Zuthat erscheint und keinerlei Weiterbildung im Sinn byzantinischer Hof- und Modetracht verrät.

In der technischen Behandlungsweise zeigt das Stück seinen Verfertiger außer Berührung mit schulmäßiger Bearbeitung des Elfenbeins. Die feinen, dichtgelegten Falten so mancher Werke des Frühmittelalters, wie sie gerade vermöge der Dichtigkeit und Geschmeidigkeit des Elfenbeins nur in diesem Stoffe sich herstellen lassen, fehlen: der unbefangene Künstler hatte noch keine Ahnung, welche Vorteile das Elfenbein einer angemessenen Durchbildung bot; er schnitt seine Darstellung schlicht und ohne besondere Rücksicht auf die Bedingnisse seines edlen, bildsamen Stoffes. Die Rundung des Körpers ist ungenügend erfaßt und ungleich zum Ausdruck gebracht. Die faltigen Lagen des Stofflichen werden ohne leitenden Gedanken behandelt, stellenweise nur durch flache Einschnitte gekennzeichnet. Wie unser Künstler plastische Schulung nicht besaß, standen ihm auch Vorbilder der Gattung nicht zu Gebote. Zumeist sind die Diptychen von architektonischer Umrahmung umschlossen, während die Miniaturen stoffliche Behänge zur seitlichen Abgrenzung mit Vorliebe verwenden. Gerade diese Eigentümlichkeit, der wir an unserer Tafel begegnen, in Verbindung mit dem oben erwähnten Mangel an plastischem Gefühl legt die Vermutung nahe, daß in unserem Fall, wie mehrfach erwiesen, die plastische Arbeit auf Grund zeichnerischer Vorlagen zustande gekommen.[3]) Offenbar ging man dabei der Versuchung aus dem Wege, in der Darstellung irgend etwas zu ändern, von den überlieferten Formen abzugehen und etwa

1) Kraus, Real-Encyklopädie d. kirchl. Altert. II, S. 607 ff. Übrigens erscheinen die Attribute regelmäßig erst seit dem 13. Jahrh.

2) Kraus, a. a. O., I, S. 601. — Beissel, Bilder d. Hdschr. d. Kais. Otto im Münster z. Aachen. S. 69. — Otte, Handbuch d. kirchl. Kunst-Archäol. 5. Aufl. I, S. 467.

1) Vgl. Lindenschmit, Altert. der meroving. Zeit I, S. 345 ff.

2) Vgl. Kraus, a. a. O. II, S. 931 s. v. Velum

3) Vgl. A. Springer, Bilder. 2. Aufl. I, S. 93, 127 u. 142.

in der Tracht die Gewänder der Zeitgenossen an Stelle der älteren Bekleidungsweise zu setzen. In diesem Punkt, wie namentlich hinsichtlich der ausgezeichneten Körperteile, weicht unsere Tafel von den oft so formvollendeten Leistungen der byzantinischen Kunst erheblich ab. Ist doch in unserem Falle alles unförmlich groß und erschreckend derb geraten. Mit den Ohren wußte unser Bildschnitzer besonders schlecht sich abzufinden; Mund und Nase zeigen vollends den Barbaren. Alles dies weist übrigens aufs bestimmteste dahin, wo der Ursprung unseres Werkes nicht zu suchen ist. Griechische oder auch italisch-ravennatische Schulung haben auf seine Gestaltung durchaus nicht eingewirkt. Nur unvollkommene Führung macht sich überhaupt geltend; daß dieselbe in malerischen Vorbildern aus viel älterer Zeit bestand, ist bereits angedeutet worden. Im ganzen ließ der Verfertiger seiner Empfindung und Vorstellung freien Lauf: eine unternehmende, kaum geschulte Kraft hat daran sich versucht und recht ein Zeugnis für die Sinnesart der Zeit und der Zeitgenossen darin niedergelegt. So ist denn unser Petrus rauh und urwüchsig gestaltet, wie es die schlichten Mönche der waldversunkenen Einsamkeit an der Saar einst selber gewesen. Dabei schreitet er frei aus und kehrt das Angesicht offen und sprechend dem Beschauer zu. Bewegung und Leben durchzieht das anspruchslose Gebilde: ein geradezu wohlthuender Zug gegenüber all jenen grämlichen, verkümmerten Gestalten, jenen öden geistlosen Schattenbildern, wie sie aus der absterbenden antiken Kunstwelt uns in der Mehrzahl der Elfenbeinskulpturen entgegenblicken.

Für die Bestimmung der in Rede stehenden Tafel war es mir von Wert, das Urteil berufener Zeugen zu gewinnen. Schon gleich nach der Auffindung hatte Professor Dr. A. Springer in Leipzig die Güte, auf Grund eines Gipsabgusses, sich über das Stück gegen mich zu äußern. Indem er meiner Bestimmung auf dessen deutschen Ursprung aus der Spätzeit der Karolinger beipflichtete, fügte er die abweichenden Merkmale byzantinischer Erzeugnisse bei, wonach in erster Linie bei diesen die Haartracht ins Gewicht fällt. An die Stelle der antiken Lockung tritt eine Perücke: das Haar bildet förmlich eine Wölbung, über der Stirne wird es dagegen gerade abgeschnitten. Bei der Gewandung bewahren die byzantinischen Werke bis zum 11. Jahrhundert, wo der Einfluß der Emailkunst sichtbar wird, in den Falten ein plastisches Gepräge; sie sind immer richtig gezeichnet und bleiben dabei rund, so daß man sieht, es hat an einer plastischen Tradition nicht gefehlt. Dieselbe zeigt sich auch in den Ausgängen der Gewänder, die hier ruhig, einfach herabfließend endigen, während sie im Abendlande in kurzen Wellenlinien auslaufen. Für späten Einfluß byzantinischer und auch ravennatischer Vorbilder ist eine große leere Rundung mitten auf dem Bauch sehr bezeichnend, um die sich wirbelartige Falten legen.

Alle diese für byzantinische Elfenbeinskulpturen maßgebenden Eigenschaften finden sich im vorliegenden Falle nicht.

In einer neuerlichen Äußerung spricht sich Professor Springer näher über Alter und Charakteristik der Tafel aus. Auf meinen Hinweis, daß die aufblühenden Verhältnisse von Mettlach um die Mitte des 10. Jahrhunderts eine wohl geeignete Anknüpfung für die Altersbestimmung unseres Stückes bieten dürften, während von seiten meines alten, verehrten Freundes Charles de Linas eine viel weiter zurückliegende Zeit dafür war angenommen worden, entscheidet Springer dahin, daß das Ende des 9. Jahrhunderts den Ausgangspunkt in der Frage bedeute. Eine frühere Entstehung könne dem Relief nicht wohl zugeschrieben werden, während es immerhin auch einige Jahrzehnte später könnte entstanden sein; das hänge eben von besonderen Umständen ab, wie weit die Kunst an dem Orte, in der Landschaft, wo das Werk geschaffen wurde, bereits entwickelt war. Nun gehören die Trierschen Lande, denen das Stück entstammt, allerdings einem hochentwickelten Kulturgebiete an. Allein die verwüstenden Einfälle der Normannen und vieljährige Kriege hatten zu jener Zeit die Hauptstadt[1]) wie das ganze Land aufs schwerste geschädigt; Lebensthätigkeit und Baulust kehrte im Kloster zu Mettlach selbst erst unter Abt Ratwich[2]) 941 wieder ein. Wo selbst die Metropole völlig verarmt und verwüstet uns geschildert wird, kann von fortgesetzter Kunstübung daselbst gewiß nicht die Rede sein. Unter diesen Umständen wäre

1) Vgl. Kraus, Cod. Egberti, S. 5. Über die Schicksale von Mettlach während der Normannen-Züge vgl. Lager, a. a. O. S. 17.

2) Lager, a. a. O. S. 22 u. 24.

es am ehesten denkbar, daß unser Werk gerade in jener Zeit entstanden, wo nach zeitweiligem Abbruch älterer Kunstübung mit dem Widerbeginn geordneter Verhältnisse neue Schaffensfreudigkeit in die kirchlichen Kreise und insbesondere in den Bering der Lutwinus-Stätte an der Saar eingezogen war. So etwa wäre die derbe, fast kunstlose Ausdrucksweise in unserer Elfenbeintafel erklärlich.

Professor Springer findet sich bei der Alters- und Stil-Bestimmung des Mettlacher Petrus seinerseits durch folgende Gesichtspunkte geleitet: Es sind nur ganz allgemeine Anklänge an die antik-altchristliche Zeit darin wahrnehmbar, am stärksten in der Art und Weise, wie die Gewandfalten disponirt sind, an dem einen Beine in freiem Spiel herabfallend, an dem anderen, dem Standbein so, daß die Form des Beines durchscheint. Die zurückgeschlagenen Vorhänge, offenbar in Ringen hängend gedacht, sind gleichfalls altrömischen Darstellungen entlehnt, liefern aber, da sie bis zum 11. Jahrhundert [und in Miniaturen noch weit länger] vorkommen, keine Hilfe zur Zeitbestimmung.

Neben den altchristlichen Anklängen macht sich aber ferner ein selbständiges Vorgehen in den Maßen, in der Haltung und Bewegung der Figur bemerkbar. Die untersetzte Gestalt deutet darauf hin, daß der Künstler sich bemühte, die Eindrücke der unmittelbaren Naturumgebung wiederzugeben; auch die übertriebene Bewegung des quergestellten Beines weist auf das Streben nach lebendiger Wahrheit. Nicht zu vergessen sind auch die sorgfältig berücksichtigten Nägel an Händen und Füßen. Die Hand des Künstlers kann seinem Natursinn nicht folgen: die Ohren sind zu hoch gestellt, das Haupthaar nur durch leichte Einkerbungen markirt, der Bart ungesucht in Büschel geteilt. Auch die großen Hände und Füße zeigen das unausgeglichene Gefühl für Proportion neben Neigung zum Naturalismus. Die Einzelheiten der Falten, die kleinen ausgeschabten Flächen lassen vermuten, daß der Künstler Miniaturen gesehen hatte, wo durch aufgetragene Lichter die Modellirung der Gewänder erzielt wird. Diese Lichter wollte er nachahmen.

Ch. de Linas hatte mir die Ansicht geäußert, daß das Stück eine Nachahmung älterer Elfenbein-Vorlagen sei, und die Entstehung an das Ende des 7. Jahrhunderts versetzt. Springer teilt diese Auffassung nicht und bemerkte mir: Eine Kopie ist das Relief nicht; Kopien zeigen Streckung der Verhältnisse, niemals eine stärkere Gedrungenheit. Bis zum 6. Jahrhundert kann es nicht gemacht sein; dann würden die antik-christlichen Anklänge deutlicher, umfassender erscheinen. Gegen die Merovingerzeit spricht der sehr betonte, nicht ungeschickte Naturalismus. Die altchristliche Tradition ist bereits in den Hintergrund gerückt, das Naturgefühl stark entwickelt, der Formensinn noch nicht ausgeglichen. Das sind alles Merkmale der Kunst, die aus der letzten Karolingerzeit in die Ottonische Periode hineinreicht.

In der Umschau nach verwandten Erscheinungen glaubte Direktor Dr. Bode in Berlin einen gewissen Zusammenhang mit einzelnen früh-mittelalterlichen Elfenbeinwerken der Maasgegend nicht ausgeschlossen; auch die örtlichen Beziehungen standen einer solchen Annahme nicht entgegen. Da Ch. de Linas seit einer Reihe von Jahren eben diesen Erzeugnissen des Maasgebietes besondere Aufmerksamkeit zugewandt hat, so war es um so mehr angezeigt, sein Urteil auch in diesem Falle zu gewinnen. Wiewohl nun ein abschließendes Ergebnis von ihm noch nicht erzielt worden, so ist es ihm doch gelungen, eine Reihe von Elfenbeinskulpturen jener Künstler von der Maas nachzuweisen. Im allgemeinen dürften dieselben auf ravennatische Vorbilder zurückzuführen sein, als deren Hauptvertretung die Cathedra Maximiani etwa zu bezeichnen wäre. Daß jene Schule unter heimischen Einflüssen arbeitete, ist unzweifelhaft und in einer durchschlagenden Weise durch die Tafel von Tongern belegt.[1]) Auch hier offenbart sich eine Art von frischer rauher Naturwahrheit, wie sie unserem Mettlacher Petrus eignet; nur ist das ganze Beiwerk ausgesprochen ravennatischer Art. Je mehr Erinnerungen an Vorbilder dieses Ursprungs darin anklingen, um so auffälliger tritt die unfreie Abhängigkeit jener Kunst der Maasgegend zu Tag. Andere Werke dieses Kreises, wie namentlich zwei in der Sammlung Spitzer in Paris befindliche Stücke, ein heiliger Petrus und ein heiliger Paulus, sollen immerhin hier in Betracht kommen; die architektonische Umrahmung derselben weist ihnen jedoch zum voraus, neben

1) Vgl. Annales de l'Académie d'Archéol. de Belgique, t. XXIV u. Reusens, Eléments d'Archéol. Chrét. II. ed. I. pg. 195 u. 253.

sonstigen Unterschieden, eine andere Stellung zu. Prof. Springer verweist auf einige Ähnlichkeit mit dem Elfenbeinrelief eines heil. Paulus bei Westwood, Fictile ivories pg. 163. Allein den ravennatischen Vorbildern (und den verwandten Werken des Berliner, des South-Kensington- und des Darmstädter Museums) gegenüber herrschen neben gänzlicher Verschiedenheit im Apparat gar zu große Unterschiede in der Behandlung der Natur. Unser Petrus, schreibt Prof. Springer schließlich, ist in einer Landschaft zu einer Zeit entstanden, in welcher eine alte Kunstweise nicht vergessen war, eine gewisse Tradition sich erhalten hatte, in welcher aber auch ein selbständiges Empfinden, ein kecker Zug nach lebendiger Wahrheit sich Geltung erworben hat.

In dieser seiner Eigenart nun steht zur Zeit unser Mettlacher Petrus völlig vereinzelt da. Weder die Berliner Sammlung, noch jene des Kensington-Museums, noch auch Darmstadt, das in der Kollektion Hüpsch einen so reichen Schatz an Elfenbeinskulpturen des Kölner und Lütticher Kreises besitzt, bieten unmittelbare Vergleichsstücke, und die verdienstlichen Forschungen von Ch. de Linas haben in den Gebilden der maasländischen Kunst ganz andere Typen festgestellt. Immerhin wird es sich verlohnen, die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Mettlacher Reliefs im Auge zu behalten, um womöglich verwandte Erscheinungen ausfindig zu machen und das Stück vielleicht einer Gruppe einzureihen, die damit sicher eine wertvolle Bereicherung und möglicher Weise ihren bestimmenden Ausdruck findet.

II.

Das zweite, hier zu betrachtende Stück zeigt die aus einer dünnen Elfenbeintafel geschnittenen Darstellungen des Abendmahls und der Fußwaschung. Beide Darstellungen sind derart behandelt, daß der Grund völlig ausgespart wurde und nur die Zeichnung mit dem architektonischen Beiwerk und dem Rahmen im Elfenbein stehen blieb. In der Höhe mißt das Stück 0,105 m, in der Breite 0,046 m und die Dicke beträgt nur 0,004 m. Im oberen und im unteren Rahmen ist je eine Bruchstelle; letztere hat auch die linke Hand des Christus bei der Fußwaschung durch den Daumen getrennt, überdies hat das Hinterhaupt Christi daselbst eine merkliche Beschädigung erlitten. Die ohnehin flach geschnittenen Darstellungen sind, offenbar durch vielfältigen Gebrauch, noch stumpfer geworden. Das Elfenbein ist stark vergilbt und zeigt in seiner Fügung weitgestellte Ringe. Wiewohl Durchbruch-Arbeiten in Elfenbein, namentlich an Stücken byzantinischen Ursprungs, in ornamentalem Sinn öfter vorkommen, so ist eine Behandlung, wie im vorliegenden Fall, viel seltener. Die Verwendung unseres Stückes ist wohl so zu denken, daß es in einem vertieften Rahmen geschützt eingelassen war und von einem entsprechenden Grunde sich als wertvolle Einlage abhob. Der Inhalt der Darstellung, wie die Größenverhältnisse lassen vermuten, daß das Stück ursprünglich noch eine entsprechende Ergänzung besaß. Ob dasselbe einen liturgischen Kodex einst zierte, ist zwar nicht zu erweisen, liegt aber nahe.

Das kleine Bildwerk kam im Jahre 1886 durch Zufall in meinen Besitz. Bis dahin befand es sich in den Händen einer Mainzer Familie und wurde da als Andachtsgegenstand und zugleich als Erinnerung an den früheren Besitzer, den Domherrn Franz Graf v. Kesselstadt, bewahrt, nach dessen Tod 1841 es bei der Versteigerung seines Nachlasses war erworben worden. Damals war es auf ein Stück Pappdeckel aufgeklebt und wohl vorher schon in der gleichen unscheinbaren Weise behandelt worden. Die Angabe über die Herkunft aus dem Kesselstadt'schen Nachlaß glaubte ich verfolgen zu sollen und fand dieselbe in der That durch den Versteigerungs-Katalog [1]) bewahrheitet. In demselben ist S. 28, IV, plastische Bildwerke, unter anderen Elfenbeinskulpturen aufgeführt: Nr. 719 „Abendmahl und Fußwaschung. Elfenbein. Höhe 4 Zoll, Breite 2 Zoll.“ Die Identität mit dem vorliegenden Stück wird durch die Angabe der Darstellungen, wie durch die Maßverhältnisse über allen Zweifel sicher gestellt. Wenn eine eingehendere Beschreibung und namentlich Altersbestimmung vermißt wird, so erklärt sich das aus der im allgemeinen sehr flüchtigen und von geringer Kenntnis zeugenden Aufstellung des ganzen künstlerischen Nachlasses; dieselbe entsprach durchaus nicht der Be-

1) Katalog der Gemälde-Galerie und der Sammlung von Kupferstichen, Handzeichnungen, Altertümern und Kuriositäten, aus dem Nachlasse des verlebten Herrn Grafen Franz von Kesselstadt herrührend, welche . . . 1. Juni 1842 ff. in Mainz öffentlich versteigert werden sollen. 8⁰. 39 [12] S. 937 [u. 4] Nummern. Ex. auf der Stadtbibliothek zu Mainz.

deutung der darin vereinigten Werke. Der am 18. November 1841 verstorbene letzte Domherr des alten erzhohen Domkapitels zu Mainz, Franz Graf von Kesselstadt, hatte nämlich in seinem Besitz eine vielseitige Sammlung von Altertümern und Kunstgegenständen vereinigt, welche für Geschmack und ausgebreitetes Interesse zeugten, wie anderseits für die günstigen Umstände, welche in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts dem Sammeleifer fördernd entgegenkamen. Der Schwerpunkt der Kesselstadt'schen Sammlung lag in den Gemälden und hauptsächlich in einer Reihe prächtiger Bildnisse aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die plastische Kleinkunst war auch durch verschiedene Erzeugnisse in Elfenbein vertreten, und es beweist nur für den richtigen Blick des Besitzers, daß der vorliegende kleine Gegenstand seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen war. Bei der Versteigerung selbst scheint das Stück von seiten der Kenner keine weitere Beachtung gefunden zu haben und ging, offenbar kaum geschätzt, in die Hand eines Bewohners der Stadt über, der es lediglich als Erinnerung an den ihm wohlbekannten vorherigen Besitzer erwarb. Nach dessen Tod erhielt ich es. Auf welche Weise Graf Kesselstadt seinerseits zu dem Stück gekommen war, läßt sich freilich nicht feststellen. Da er indes in Mainz seit vielen Jahren ansässig war und daselbst auch die meisten seiner Erwerbungen gemacht hatte, so ist es sehr wohl möglich, daß die kleine Arbeit dem Mainzer Gebiete entstammt. Ob Trier, der eigentliche Sitz der Familie Kesselstadt, hier irgendwie in Betracht kommen kann, entzieht sich jeder Nachforschung. Immerhin ist es von Wert, so viel wenigstens von der Vorgeschichte des Stückes feststellen zu können.

Seitdem es in meinen Händen ist und eine geeignete Fassung erhalten hat, zog es wiederholt die Aufmerksamkeit Sachverständiger auf sich. Direktor Dr. Bode zählte es den frühmittelalterlichen Elfenbeinwerken deutschen Ursprungs bei; wiewohl stumpf vertrete es doch eine Richtung, die bezeichnend sei und selbst in größeren Sammlungen Gegenstücke derart kaum aufzuweisen habe. Professor A. Springer betrachtet das Stück als guten Fund; sicher gehöre es dem Ende des 10. Jahrhunderts an und lasse sich trefflich mit gleichzeitigen Miniaturen zusammenstellen.



Abendmahl und Fußwaschung. Elfenbeinschnitzerei, Ende des 10. Jahrhunderts.

Ein Blick auf unsere Darstellungen zeigt, daß dieselben noch außerhalb der bestimmt ausgeprägt mittelalterlichen Formgebung stehen, vielmehr auf altchristlicher Anschauungs- und Ausdrucksweise fußen. Die Tracht ist noch die der klassisch-römischen Überlieferung; nur die Haartracht der Apostel ist die mönchische des Frühmittelalters, die gleich einer Krone das Haupt umzieht. Die Architektur, die sich wiederholenden Gebälkstützen, hat zwar die klassischen Einzelformen verloren: an die Stelle der Säule ist ein flacher, kantiger Ständer getreten, und statt des Kapitells wird eine Folge von Gliedern eingeschoben, welche mehr dem germanischen Holzbau entlehnt zu sein scheinen. Dagegen weisen die dazwischen aufgehängten Vorhänge auf klassische Überlieferung. Die Ausbildung der Köpfe und Gesichter ist ganz unabhängig von überlieferten Formen, läßt vielmehr die derbe nordische Natur unmittelbar zum Ausdruck kommen. Andererseits schließen die entblößten Füße und die unbekleideten Vorderarme sich wieder an alten Brauch an. Einzelheiten, wie der Tisch mit seiner Ausrüstung und das Becken der Fußwaschung, stimmen mit Miniaturen des 10. Jahrhunderts, so daß dieser oben schon angegebene Zeitraum wohl mit Grund als Entstehungszeit festgehalten werden kann.

Wenn wir die aus jener Zeit vorliegenden Kunstwerke[1]) biblischen Inhalts betrachten, so findet sich Fußwaschung wie Abendmahl in denselben mehrfach vertreten und bieten geeignete Vergleichungspunkte. Erstere kommt vor im Echternacher Kodex zu Bremen (20 A), im Kodex Egberti (Reichenau) zu Trier (35), im Ottonischen Kodex zu Aachen (16) und auf der goldenen Altartafel daselbst (3). Das Abendmahl erscheint im Kodex zu Bremen (20 B), im Hildesheimer Kodex (12) und auf der Aachener Tafel (2).

Im Vergleich mit dem Kodex Egberti (Tafel XLIV) und dem Aachener Kodex (Tafel XXVIII) findet daselbst die Wechselrede zwischen Christus und Petrus ihren Ausdruck: beide sind mit dem Redegestus dargestellt; Christus steht aufrecht und hat die Rechte vorgestreckt, Petrus gar beide Hände. Hier dagegen geht Christus, stark vorgebeugt, zur Fußwaschung thatsächlich über, legt mit der Linken Hand an und erhebt mit Spruchgeberde die Rechte, indes Petrus zuhörend ruht. Das Motiv ist somit hier ein nicht unwesentlich anderes und zeigt völlige Unabhängigkeit von jener Gruppe, die in den beiden genannten Handschriften so wichtige Vertreter hat.

Die Darstellung des Abendmahls ist in unserer Tafel mit aller Achtsamkeit behandelt und hat insofern besonderen Wert, als sie im Kodex Egberti und in jenen von Gotha und Aachen ganz fehlt, in der Bremer Handschrift nur gar unvollkommen zum Ausdrucke gelangt. Die Zahl der Apostel wechselt: bei uns sind es zehn, in Bremen nur neun; hier erscheinen Johannes und Judas besonders gekennzeichnet, während dies bei uns nicht der Fall ist.

Wenn wir der Behandlung unserer kleinen Tafel im einzelnen noch etwas nachgehen, so ist die Profilstellung in beiden Gruppen einerseits mit der aus dem beschränkten Vermögen der Zeit herzuleitenden Darstellungsweise überhaupt zu erklären; andererseits aber hatte sie hier bei einer Durchbrucharbeit besondere Berechtigung. Der frei gewählte Grundstoff in unserem Falle gewährte für Profilstellung ähnliche Vorteile, wie die stilisirten Gründe der oben erwähnten Bilderhandschriften. In dieser Richtung begegnet sich also unser Werk ganz mit den malerischen Werken des 10. Jahrhunderts.

In der Bildung der Köpfe stimmt unser Relief mit den genannten Arbeiten insofern, als die kugelige, klotzige Form vorherrscht, der Bart bei den Aposteln nur in einem Fall angedeutet ist und die abgehackte Haartracht am meisten mit dem Bremer Kodex zusammentrifft.

Die Formen des Tisches lassen auf einfaches Holzgerüst schließen, während z. B. im Kodex Egberti (Tafel 42) noch der antikisirende Dreifuß erscheint; die Tischausrüstung dagegen steht an Vollständigkeit hinter verwandten Fällen im Kodex Egberti (Tafel 42) und dem Aachener Kodex (Tafel 24) nicht zurück. Die Form des Beckens bei der Fußwaschung stimmt mit jener im Kodex Egberti (Tafel 45) ziemlich überein.

Die kauernde, zusammengedrängte Haltung der Apostel kehrt in ganz ähnlicher Weise bei den Volksmassen sowohl im Kodex Egberti (Tafel 38), als auch im Aachener Kodex (Tafel 15) wieder und muß für die Zeit und ihre Kunstweise als durchaus bezeichnend betrachtet werden.

Die unzulänglichen Ausdrucksmittel zugegeben, veranschaulichen beide Darstellungen sonst genügend und durchaus treffend die Vorgänge. Überdies ist Handlung damit verbunden, so daß das Gewicht auf die Figur Christi gelegt und sein Thun mit Nachdruck betont wird. Verhält sich bei der Fußwaschung der Vertreter der Apostel ruhig und gewährenlassend, so ist beim Abendmahl in der Schar der Apostel das Gefühl des Staunens, der Andacht und des Verlangens mit Erfolg wiedergegeben. Trotz aller Schwächen und Mängel muß darum das kleine Werk als die durchaus erfreuliche Lebensäußerung einer Kunstanschauung betrachtet werden, welche ganz deutscher Empfindung ist, die ohne jede fremde Beeinflussung aus den altvererbten Quellen der Kultur und Kunst schöpft und in der frischen Unmittelbarkeit der Auffassung wie der Ausdrucksweise ein treffendes Bild der Zeit gewährt.

[1]) Beissel, Die Bilder d. Handschr. d. Kaisers Otto im Münster zu Aachen. S. 45 u. Übersichtstafel S. 54, Nr. 81 u. 82.



UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 114024810